

[Recepción del artículo: 14/10/2017]
[Aceptación del artículo revisado: 24/11/2017]

LAS HOJAS DONDE ANIDAN GENIECILLOS Y ANIMALUCHOS:
GIL SILOE Y LOS ESPACIOS PARA LO PROFANO EN LA
CASTILLA TARDOGÓTICA

LAS HOJAS DONDE ANIDAN GENIECILLOS Y ANIMALUCHOS:
GIL SILOE AND THE SPACES TO PROFANE ISSUES IN CASTILE AT
LATE GOTHIC PERIOD

FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN
Universidad de Cantabria
fernando.villasenor@unican.es

RESUMEN

El renovado paisaje artístico que conformó la arquitectura tardogótica permitió la configuración de una nueva cultura visual donde los elementos ornamentales y decorativos adquirieron un gran protagonismo. Con un significado profano, enmascaran los elementos estructurales y pueblan los espacios descentralizados de la obra arquitectónica animando arquivoltas, enjutas, impostas y cresterías. Además su presencia es compartida con otras manifestaciones artísticas ejecutadas en Castilla a partir del segundo tercio del siglo xv: manuscritos iluminados, sillerías de coro, sepulcros y retablos. Gil Siloe (ca. 1485-1504) siguiendo el dictado de los promotores de sus obras —el obispo Luis de Acuña o la reina Isabel—, va a servirse de los espacios marginales para ornamentar, glosar o reforzar sus potentes discursos; práctica que fue realizada igualmente por los iluminadores de manuscritos quienes también emplearon las orlas de sus libros con una misma finalidad.

PALABRAS CLAVE: Tardogótico, Burgos, Gil Siloe, Luis de Acuña, Isabel la Católica, Cartuja de Miraflores, Retablo, Sepulcro, Marginalia.

ABSTRACT

The renewed artistic landscape that defined the late Gothic architecture allowed the configuration of a new visual culture where the ornamental and decorative elements acquired a

great prominence. With a profane meaning, they mask the structural elements and populate the decentralized spaces of the architectural work filling the archivolts, spandrels, imposts and crests. In addition, its presence is shared with other artistic manifestations executed in Castile from the second third of 15th century: illuminated manuscripts, choir stalls, sepulchers and altarpieces. Gil Siloe (ca. 1485-1504) following the dictation of the promoters of his works –the Bishop Luis de Acuña or the Queen Isabel– used the marginal spaces to ornament, gloss or reinforce their powerful speeches. This practice was also carried out by the illuminators of manuscripts who also used the margins of their books with the same purpose.

KEYWORDS: Late Gothic, Burgos, Gil Siloe, Luis de Acuña, Isabel la Católica, Miraflores Charterhouse, Altarpiece, Grave, Marginalia.

TARDOGÓTICO, DE LA “ESTACIÓN OTOÑAL” AL “AUTÉNTICO ESTALLIDO”

Las investigaciones sobre “tardogótico”, fenómeno identificador del final de la Edad Media que se prolonga hasta bien avanzada la Moderna, han desarrollado un crecimiento exponencial en los últimos años¹; al aceptarse de modo unánime “no como un epígono del Gótico sino de un como un estilo dotado de modernidad y con un lenguaje propio, diferente e innovador”². El ámbito ibérico, de modo similar a lo que ha sucedido en otros territorios europeos, ha asistido a la revalorización de este estilo, asumiendo, como Alonso ha puesto de manifiesto, que no se trata de la “estación otoñal”, “el último canto del cisne” o el “gótico póstumo” (Pevsner)³; sino como el resultado artístico de “una época creativa fuertemente vital con felices resultados de *síntesis del arte* y sorprendentemente dotada de modernidad, sea por la libertad compositiva o por la disposición a múltiples formas de experimentación” (Patteta); como “un auténtico estallido” (Murray) o incluso como “la conquista del cielo y del suelo” (Erlande-Brandenburg)³.

¹ A pesar de la multiplicidad de estudios referidos a la Corona de Aragón, al contexto Mediterráneo y a Castilla, en este último ámbito, junto a una amplia producción bibliográfica, deben destacarse la celebración de varios Congresos Internacionales: *I Congreso Internacional La arquitectura Tardogótica Castellana entre Europa y América*, Santander, 2010; *II International Conference Sevilla 1514: Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, 2014; *III Congreso Internacional del Tardogótico: Da traça à edificação: a arquitetura dos séculos xv e xvi em Portugal e na Europa*, Lisboa 2017. La publicación de las aportaciones de los dos primeros presentan una rigurosa selección de la amplia producción científica referida al período. B. ALONSO RUIZ (ed.), *La arquitectura Tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, 2011, pp. 365-376; B. ALONSO RUIZ, J. C. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ (eds.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, 2016. Además, ha de destacarse la creación, desde 2004, del Grupo de Investigación de Arquitectura Tardogótica (www.tardogotico.net) y, desde 2014, de la *Red temática de investigación cooperativa sobre arte tardogótico (siglos xv-xvi)*, red permanente de proyectos y grupos de investigación a través de un convenio de colaboración entre las Universidades de Cantabria, Sevilla, Zaragoza, Lisboa y Palermo. Según el citado acuerdo en dichas universidades se desarrollan actividades de investigación y docencia en el área de la Historia del Arte y de la Arquitectura entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos xv y xvi), con especial énfasis en los casos hispanos y sus relaciones con otros modelos europeos y americanos; pretendiendo coordinar las citadas actividades y optimizar los recursos disponibles en esta línea de trabajo mediante la constitución de dicha Red.

² B. ALONSO RUIZ, “Introducción”, en B. ALONSO RUIZ (coord.), *Los últimos arquitectos del Gótico*, Madrid, 2010, p. 7.

³ *Ibidem*, p. 7.

En el contexto hispano, y concretamente en Castilla, el tardogótico alcanzó su máximo desarrollo en el siglo *xv*⁴, gracias a la labor de promoción artística realizada por monarcas⁵, amplios sectores del clero y la nobleza⁶. El flamante nuevo estilo recibió la llegada de las primeras formas clásicas italianas conviviendo con ellas; se manifestó en catedrales, colegiatas, templos parroquiales, capillas funerarias, fortalezas, castillos, palacios, conventos y monasterios⁷, convirtiéndose además en la primera arquitectura exportada a los nuevos dominios americanos⁸. Todo ello permite explicar no sólo la decimoquinta centuria sino también “el largo siglo *xvi*” castellano “desde la cohabitación de dos variantes artísticas: el mundo moderno (gótico) contrapuesto y/o en paralelo al mundo clásico (renacentista)”⁹.

Sin embargo, su éxito no se debió solamente a la elección de una opción estética. La consolidación y fortuna del tardogótico se generó entre otras razones por su carácter supranacional¹⁰ –o internacional¹¹– por la importancia que, en esos años finales de la Edad Media, adquiere la “cultura del intercambio”¹², debido al comercio de obras artísticas o al fenómeno

⁴ B. ALONSO RUIZ, J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAS, “Arquitectura en la Corona de Castilla en torno a 1412”, *Artigrama*, 26 (2011), pp. 103-147.

⁵ J. YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993; M^a D. TEJEIRA, M^a V. HERRÁEZ, M^a C. COSMEN (eds.), *Reyes y Prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Madrid, 2014.

⁶ J. YARZA LUACES, “Gusto y Promotor en la época de los Reyes Católicos”, *EPHIALTE, Lecturas de Historia del Arte*, 4 (1992), pp. 51-70; B. ALONSO RUIZ, “‘Palacios donde morar’ y ‘quintas donde holgar’ de la Casa de Velasco durante el siglo *xvi*”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 83 (2001), pp. 5-34; J. YARZA LUACES, *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo *xv**, Madrid, 2004; B. ALONSO RUIZ, M^a C. DE CARLOS VARONA, F. PEREDA ESPESO, *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte*, Valladolid, 2005; B. ALONSO RUIZ, “La Nobleza en la Ciudad: Arquitectura y Magnificencia a finales de la Edad Media”, *Studia histórica. Historia Moderna*, 34 (2012), pp. 215-251; E. PAULINO MONTERO, “El alcázar de Medina de Pomar y la Casa del Cordón. La creación de un palacio especializado nobiliario”, *Anales de Historia del Arte*, n^o extra 2 (2013), pp. 521-536; *Eadem*, “Patrocinio arquitectónico y política territorial en la Castilla bajomedieval: el caso de los Fernández de Velasco”, en V. MÚNGUEZ CORNELLES, (coord.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón, 2013; *Eadem*, “Las trayectorias cruzadas de los patronos. Los Velasco y su nueva incorporación a la nueva arquitectura”, en B. ALONSO RUIZ y F. VILLASENOR SEBASTIÁN (eds.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander, 2014, pp. 111-131; B. ALONSO RUIZ, “Por acrecentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia. La arquitectura y la nobleza castellana en el siglo *xv*”, en *Discurso, Memoria y Representación. La nobleza peninsular en la Baja Edad Media, XLII Semana de Estudios Medievales. Estella-Lizarrá*, Pamplona, 2016, pp. 243-284.

⁷ ALONSO, “Introducción”, p. 7.

⁸ *Ibidem*, p. 7. B. ALONSO RUIZ, “*Mezclar el Mundo*. Los primeros constructores castellanos en el Caribe”, en L. SATORNIL, (ed.), *Arte y Mecenazgo indiano. Del cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, pp. 89-104; MORALES, A. J. “La proyección del tardogótico castellano. La catedral de Santo Domingo”, en ALONSO, *La arquitectura Tardogótica*, pp. 573-589; L. CUESTA HERNÁNDEZ, “Arquitectos castellanos en Nueva España: ¿tardogótico, protorrenacimiento, manierismo”, en ALONSO, *La arquitectura Tardogótica*, pp. 591-608; V. FLORES SASSO, “Primeros constructores españoles en el Nuevo Mundo, 1492-1550”, en ALONSO, *La arquitectura Tardogótica*, 2011, pp. 609-619; F. VILLASENOR SEBASTIÁN, “Entre España y América: Percepción historiográfica de la presencia del Tardogótico en el Nuevo Mundo”, en M. CABAÑAS BRAVO y W. RINCÓN GARCÍA (eds.), *Las Redes Hispanas del Arte desde 1900*, Madrid, CSIC, 2014, pp. 303-316.

⁹ *Ibidem*, p. 7.

¹⁰ B. ALONSO RUIZ, “Los tiempos y los nombres del tardogótico”, en ALONSO, *La arquitectura Tardogótica*, p. 44.

¹¹ D. HEIM, “Tardogótico ‘internacional’ o hispanoflamenco: las corrientes artísticas del Alto Rin en el foco toledano”, en M. CABAÑAS BRAVO (coord.), *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, 2005, p. 37.

¹² K. DE KONGE, “Flandes y Castilla. La arquitectura de la época de los Reyes Católicos”, en F. CHECA CREMADES y B. GARCÍA (ed.), *El arte en la Corte de los Reyes Católicos, Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, 2005, p. 177; ALONSO “Los tiempos y los nombres”, p. 44.

de la migración artística¹³. Junto a numerosas piezas de arte mueble procedentes del Norte de Europa, sobre todo del ámbito flamenco¹⁴, llegadas a Castilla a través del comercio de lanas entre los puertos del norte y los puertos franceses y flamencos¹⁵, también se importaron nuevos planteamientos que permitieron configurar la obra de arte desde una óptica novedosa: la concepción unitaria entre arquitectura y escultura; el desarrollo de una suntuosidad efectista –ejemplificada magistralmente por el establecimiento en la corte del lujoso y escenográfico ceremonial borgoñón¹⁶ que sustituyó la austeridad castellana y se percibe en las cortes de Juan II¹⁷, Álvaro de Luna¹⁸, Enrique IV¹⁹ y Miguel Lucas de Iranzo²⁰–, el gusto por el memorial funerario; el orgullo de la estirpe²¹ y la exaltación heráldica²².

¹³ Ibidem, p. 44.

¹⁴ Constituye una práctica habitual, al referirse al arte del período, señalar la problemática que entraña el término “flamenco”. Este topónimo, que se adscribiría geográficamente a los Países Bajos del Sur, se suele emplear también para referenciar influencias de otros lugares septentrionales (M^a J. GÓMEZ BÁRCENA, *Retablos Flamencos en España*, Madrid, 1992; J. PLANAS BÁDENAS, “El manuscrito de París. Las miniaturas”, en F. RICO (coord.), *El Libro del caballero Zifar. Códice de París*, Barcelona, 1996, p. 139; M^a P. SILVA MAROTO, *Pintura Hispanoflamenca Castellana, Burgos y Palencia*, Valladolid, 1990, tomo I, pp. 15-17; J. YARZA LUACES, “El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos”, en F. CHECA CREMADES (ed.), *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Madrid, 1992, p. 138. Podría hablarse de una unidad flamenco-borgoñona a partir de 1369 cuando se produce el matrimonio de la heredera flamenca con Felipe el Atrevido, momento a partir del cual la corte se traslada de Dijon a Bruselas y los Duques de Borgoña gobiernan un extenso territorio que incluía, entre otros lugares, Brabante, Picardía, el Franco Condado, Lorena, etc. ALONSO “Los tiempos y los nombres”, p. 44.

¹⁵ En los últimos años se ha producido la revitalización de las investigaciones sobre las relaciones artísticas entre Castilla y los Países Bajos, especialmente el ámbito flamenco, en cuestiones relacionadas con el gusto derivado de la *devotio moderna* y la presencia de los primitivos flamencos y su obra desde un momento temprano en la Península, especialmente, en la corte de Castilla. B. FRANSEN, “Jan van Eyck, ‘el gran pintor ilustre del duque de Borgoña’. El viaje a la Península y la Fuente de la Vida”, en *La senda española de los artistas flamencos*, Madrid, 2009; Idem, “Jan van Eyck y España. Un viaje y una obra”, *Anales de Historia de Arte (Ejemplar dedicado al siglo XV y la diversidad de las artes)*, 2012, pp. 39-58; L. CAMPBELL (ed.), *Roger van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica*, Madrid, 2015, esp. pp. 33-55; M. PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, *El viaje de Jan Van Eyck de Flandes a Granada (1428-1429)*, Madrid, 2016.

¹⁶ R. DE ANDRÉS DÍAZ, “Las entradas reales castellanas en los siglos XIV y XV, según las crónicas de la época”, *En La España Medieval*, 4 (1984), pp. 47-62; G. PALOMO FERNÁNDEZ y J. L. SENRA GABRIEL y GALÁN, “La ciudad y la fiesta en la historiografía castellana de la Baja Edad Media: escenografía lúdico-festiva”, *Hispania*, 186 (1994), pp. 5-36; D. NOGALES RINCÓN, “Algunas notas sobre el ceremonial religioso de la realeza en las ciudades y centros eclesiásticos de la Corona de Castilla en la Baja Edad Media”, en *Homenaje al profesor Eloy Benito Ruano, Sociedad Española de Estudios Medievales*, Madrid, 2010, vol. II, pp. 573-583; S. OREJA ANDRÉS, “Ceremonia, fiesta y poder durante los reinados de Juan II y Enrique IV de Castilla: el arte textil como síntoma de prestigio, a la luz de la Crónicas”, *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), pp. 321-323.

¹⁷ F. DE P. CAÑAS GÁLVEZ, *El itinerario de la corte de Juan II de Castilla (1418-1454)*, Madrid, 2007; Idem, “Las Casas de Isabel y Juana de Portugal, reinas de Castilla. Organización, dinámica institucional y prosopografía (1447-1496)”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. P. MARÇAL LOURENÇO, (coord.), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid, 2009, pp. 9-233; Idem, “La cámara de Juan II: vida privada, ceremonia y lujo en la Corte de Castilla a mediados del siglo XV”, en A. GAMBRA GUTIÉRREZ, F. LABRADOR ARROYO (coords.), *Evolución y estructura de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 2010, pp. 81-196; Idem, *La cámara real de Juan II de Castilla. Cargos, descargos, cuentas e inventarios (1428-1454)*, Madrid, 2017.

¹⁸ F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, “La mejor labrada e mejor casa y la más notable, rica e maravillosa capilla que había en toda España: desarrollo artístico y arquitectónico en Castilla en tiempos de don Álvaro de Luna”, en O. LÓPEZ GÓMEZ (coord.), *Don Álvaro de Luna y Escalona. Poder, propaganda y memoria histórica en el otoño de la Edad Media*,

Uno de los rasgos más singulares de la nueva arquitectura tardogótica, junto a los logros y avances operados en la innovación técnica, es la importancia concedida a las decoraciones de carácter vegetal, las cuales, enmascarando casi hasta su desaparición los elementos estructurales, suelen estar pobladas por una serie de figuraciones, normalmente reiterativas, o singulares en algunos casos que suelen aludir a realidades de carácter profano²³. Al margen de su componente estrictamente decorativo o una posible significación simbólica, en diálogo, confrontación o convivencia con el sentido religioso del ámbito en el que se encuentran²⁴, eliminarlas supondría una concepción de la realidad edilicia completamente distinta²⁵.

Además, el renovado paisaje artístico tardogótico permitió la configuración de una nueva cultura visual donde los aludidos elementos decorativos –profusa vegetación poblada

Escalona, 2013, pp. 129-169; Idem, “*Muchas copas de oro con muchas piedras preciosas*: joyas, lujo y magnificencia en la Castilla de don Álvaro de Luna”, en *VII Jornadas Complutenses de Arte Medieval, Anales de Historia del Arte*, 24, núm. especial (I) (2014), pp. 611-628; Idem, “*Por fechos de armas, e composición de singulares libros por él mesmo ordenados*”: la biblioteca de Álvaro de Luna”, en M. MIGUEL JUAN, O. PÉREZ MONZÓN (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto* (en prensa).

¹⁹ B. ALONSO RUIZ, F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, “*De Monarquía Orbis*: Las empresas artísticas y el ceremonial cortesano de Enrique IV de Castilla (1454-1474)”, en G. NIEVA OCAMPO, R. GONZÁLEZ CUERVA, A.M. NAVARRO (eds.), *Agentes y prácticas de gobierno en el mundo hispano*, Salta, 2016, pp. 93-138.

²⁰ A. CONTRERAS VILLAR, “La Corte del Condestable Iranzo. La ciudad y la fiesta”, en *Títulos, Grandes del reino y grandeza*, Madrid, 2006, pp. 305-322.

²¹ F. DE P. CAÑAS GÁLVEZ, “*El libro de la cámara del conde, mi señor*: una fuente para el estudio del lujo en la corte de los condes de Plasencia a mediados del siglo XV (1453-1455)”, *Historia. Instituciones, Documentos*, 41 (2014), pp. 99-145; Idem, “Corte, lujo y ascenso político en Castilla: La Casa de Juan Pacheco (1440-1445)”, en M. MIGUEL JUAN, M. BUESO MANZANAS, O. PÉREZ MONZÓN (eds.), *Ver y Crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*, Madrid, 2016, pp. 337-364.

²² ALONSO, “Los tiempos y los nombres”, p. 44. En la nota 7 refiere la obra de W. MERINO, *La arquitectura hispanoflamenca en León*, León, 1974, como resumen del arte borgoñón y flamenco. Sobre la utilización de la heráldica, F. MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCÚES, *Heráldica medieval española. 1. La Casa Real de León y Castilla*, Madrid, 1982. También A. CEBALLOS ESCALERA Y GILA, “Las divisas en la heráldica castellana del siglo XV”, *Hidalguía*, 192 (1985), pp. 665-688; R. DOMÍNGUEZ CASAS, “Las divisas reales: estética y propaganda”, en L. A. RIBOT GARCÍA, J. VALDEÓN BARUQUE, E. MAZA ZORRILLA (coords.), *Isabel la Católica y su época*, Valladolid, 2007, Vol. I, pp. 335-360. Últimamente, A. FERNÁNDEZ DE CORDOVA MIRALLES, “Las divisas del rey: escamas y ristes en la corte de Juan II de Castilla”, *Reales Sitios*, 191 (2012), pp. 22-37; Idem, “El emblema de la banda entre la identidad dinástica y la pugna política en la Castilla bajomedieval (c. 1330-1419)”, *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 20-21 (2014-2015), pp. 121-170.

²³ La máxima expresión de esta pasión figurativa, que se desvanecería con posterioridad, ha sido designada como *Astwek*, “obra de ramas”, por los historiadores alemanes, y se caracteriza por la conformación de los elementos arquitectónicos como si fuesen elementos vegetales: los pilares se convierten en troncos, los arcos son ramas y los brotes desarrollan la decoración. Los ejemplos más tempranos aparecen en el Norte de Europa, pero Castilla y Portugal también poseen singulares ejemplos. N. NUSSBAUM, *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik*, Darmstadt, 1994, p. 287; F. PEREDA ESPESO, “La morada del salvaje. La fachada selvática del colegio de San Gregorio y sus contextos”, en ALONSO, *Los últimos*, pp. 149-217; F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, “*Gárgolas e remates e claraboyas*: notas para el estudio de la decoración marginal en el tardogótico castellano”, en ALONSO y VILLASEÑOR *Arquitectura tardogótica*, p. 133.

²⁴ F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, “Obscuidad en el margen”, en I. MONTEIRA ARIAS, A. B. MUÑOZ MARTÍNEZ, F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN (eds.), *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid, 2009, pp. 101-113; Idem, “Burlas, escarnios, cosas feas y deshonestas: reflexiones sobre el uso heterodoxo del coro en el espacio catedralicio”, en F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, M^a D. TEJEIRA PABLOS, W. MULLER, F. BILLIET (eds.), *Choir Stalls in architecture and architecture in Choir Stalls*, Cambridge, 2015, pp. 127-141.

²⁵ VILLASEÑOR, “*Gárgolas e remates e claraboyas*”, p. 133.

de diversas especies de animales reales y fantásticos o seres humanos desarrollando distintas actividades—, presentes en espacios descentralizados de la obra arquitectónica (arquivoltas de vanos —puertas y ventanas—, enjutas, impostas y cresterías), se hacen extensibles a otras manifestaciones artísticas ejecutadas en el ámbito de la Corona de Castilla a partir, sobre todo, de la segunda mitad del siglo *xv*²⁶.

En los folios de los manuscritos iluminados, la escena o el discurso principal normalmente de carácter religioso —dependiendo del tipo de texto— desarrollada en el centro de la página se orla con motivos ajenos a éste, los cuales se repiten aleatoriamente de unos manuscritos a otros²⁷. Las sillerías de coro presentan su programa iconográfico religioso en los respaldos de los estalos, estableciéndose una distinción entre los altos y bajos, destinando lo mundano a misericordias, apoyamanos y relieves laterales²⁸. A este momento corresponde, igualmente, la proliferación de la escultura funeraria y con ella la decoración marginal tardogótica²⁹, que comienza a introducir ésta en el primer tercio de siglo y va enriqueciéndose progresivamente. Los sepulcros adosados a la pared en arcosolios suelen enmarcarse con decoraciones vegetales acompañadas de motivos figurativos y en los yacientes exentos la práctica es la misma³⁰. El fenómeno se puede hacer extensible a los retablos de madera que, en ciertas ocasiones, se insertan en una hornacina orlada en piedra³¹.

A pesar de haber alcanzado un desarrollo más temprano en Cataluña, el retablo esculpido también llegará a Castilla, donde alcanza sus más altas cotas de realización³². Allí, uno de los

²⁶ F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, “La decoración marginal de la arquitectura tardogótica castellana y sus otros correlatos artísticos”, en ALONSO *La arquitectura Tardogótica*, pp. 365-376.

²⁷ F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, *Iconografía marginal en Castilla*, Madrid, 2009. Una panorámica general sobre la evolución histórica artística y la distribución geográfica de las diferentes tendencias estilísticas del libro iluminado en Castilla durante la decimoquinta centuria en F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo xv*, Burgos, 2009.

²⁸ Sobre la distribución del programa iconográfico en las sillerías de coro, junto con las obras clásicas de I. MATEO GÓMEZ, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, 1979; D. KRAUS y H. KRAUS, *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, 1984, son fundamentales los estudios de M^a. D. TEJEIRA PABLOS, *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería del coro catedralicia*, León, 1993, pp. 33-36 y, especialmente, notas 10-12; Eadem, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*, León, 1999. Para la configuración de los estalos, G. CASSINA, “Anatomie et construction des stalles”, en *Stalles de la Savoie médiévale*, Ginebra, 1991, pp. 49-56.

²⁹ M^a. D. TEJEIRA PABLOS, “La iconografía marginal en la transición del gótico al renacimiento”, en *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte CEHA*, León, 1992, pp. 384-385; Eadem, “Un ejemplo de iconografía marginal funeraria: la orla del sepulcro del infante Alfonso en la Cartuja de Miraflores”, *Reales Sitios*, 133 (1997), pp. 36-43; J. M. SÁNCHEZ FERRER, *Iconografía marginal de finales del gótico: la capilla funeraria de la Iglesia de San Miguel de Alcaraz*, Albacete, 1999.

³⁰ M^a J. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988; A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, 1998; S. MORALES CANO, *Moradas para la eternidad. La escultura gótica funeraria toledana*, Toledo, 2013; Eadem, *Escultura funeraria gótica. Castilla-La Mancha*, Madrid, 2017.

³¹ M^a J. GÓMEZ BÁRCENA, “El Sepulcro del Infante Alfonso”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 189-205.

³² Un estudio sobre el desarrollo del retablo medieval en la Península Ibérica en J. BERG, *Behind the Altar Table. The development of the painted retablo in Spain, 1350-1500*, Columbia, 1989 y, más recientemente, J. E. A. KROESSEN, *Staging the Liturgy. The medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, Leuven, 2009.

primeros ejemplares monumentales es el realizado por Gil Siloe³³ en la capilla de la Concepción del obispo Luis de Acuña en la catedral de Burgos³⁴ entre 1483 y 1486; que bien pudo influir en el desaparecido del Colegio de San Gregorio de Valladolid³⁵.

Sin embargo, uno de los ejemplos más significativos lo constituye el realizado para la Cartuja de Miraflores (1496-1499). Cuando el caballero flamenco Antonio Lalaing narra los avatares del primer viaje hispano de Felipe el Hermoso, incluyendo la ciudad de Burgos, los príncipes oyen misa en la Cartuja y con ocasión de ello, el cronista se refiere a los sepulcros, de los que destaca la delicadeza de su ejecución, y menciona las grandes dimensiones del retablo, algo que le debió sorprender al no existir en su tierra fábricas similares, afirmando que “está tallado y dorado todo lo bien que es posible”³⁶.

GIL SIOLE, “EL ESCULTOR SUMAMENTE HÁBIL Y VIRTUOSO, QUE SUPO PLASMAR AQUELLA Suntuosidad exquisita”

Sin ninguna duda, Gil Siloe constituye la figura más destacada de la escuela burgalesa de escultura tardogótica. A pesar de no conocerse con exactitud los centros en los que se forma, su arte revela un aprendizaje flamenco y nórdico. E incluso, aunque su obra está documentada entre los años que ocupan desde 1485 hasta 1500, aun se detecta su presencia en Valladolid en 1504³⁷.

Historiográficamente el escultor recibió la atención temprana de Mayer (1923)³⁸ —que esboza su trayectoria apuntando un posible origen flamenco o del Bajo Rhin aunque atribuyéndole excesivas obras—, Wethey (1936)³⁹ y Proske (1951)⁴⁰, quienes configuraron las bases para la realización de los estudios posteriores⁴¹. A partir de entonces, la aparición de distintos documentos e informaciones han esbozado más nítidamente la personalidad artística de Gil Siloe y su producción⁴². Ya a finales del siglo XIX, Tarín y Juaneda, (1896) había contribuido al

³³ Los distintos estudios dedicados al escultor emplean una ortografía con variaciones. Obviando la historiografía tradicional, en las recientes publicaciones aparece designado como Gil de Siloe, Gil de Silóe, Gil Silóe o, bien, Gil Siloe. Se ha optado por esta última, para las posteriores referencias, ya que responde a la utilizada en los últimos estudios. Sin embargo, cuando sea preciso citar las fuentes consultadas se respetará la grafía empleada por sus autores.

³⁴ J. YARZA LUACES, *Gil Silóe. El retablo de la Concepción en la capilla Acuña*, Burgos, 2000.

³⁵ J. YARZA LUACES, “El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 209. Sobre el retablo de la capilla de San Gregorio de Valladolid, C. J. ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 354-357 y, sobre el crucifijo de la misma, J. URREA, “El Crucifijo del Retablo de la Capilla de San Gregorio de Valladolid reencontrado”, en *Actas del Congreso Internacional*, pp. 409-415.

³⁶ Recogido por J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Valladolid, 1999, vol. I, p. 416 y citado por YARZA, “El retablo mayor”, pp. 207-208.

³⁷ P. MARTÍNEZ BURGOS, “Gil Siloe”, en CHECA CREMADES, *Reyes y Mecenas*, p. 570.

³⁸ A. L. MAYER, “El escultor Gil de Siloe”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXI (1923), pp. 252-256.

³⁹ H. WETHEY, *Gil de Siloe and his School*, Cambridge, 1936.

⁴⁰ B. G. PROSKE, *Castilian Sculpture, Gothic to Renaissance*, New York, 1951.

⁴¹ Para las referencias documentales son fundamentales A. PONZ, *Viage de España*, Madrid, 1788, vol. XII, carta tercera, pp. 53-54 y J. A. CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas artes en España*, Madrid, 1800, vol. IV, pp. 378-379.

⁴² La trayectoria artística del escultor podría resumirse a través de los siguientes hitos: entre 1483 y 1486 realiza las puertas de madera de cierre del paso entre el claustro (zona alta) y el lado oriental del transepto sur, llamadas Puertas

estudio de la Cartuja de Miraflores⁴³ planteando la interpretación iconográfica del retablo como una exaltación eucarística. Filemón Arribas (1933) analizó también la intervención de Simón de Colonia en Valladolid, basándose en las atribuciones que se habían dado hasta la fecha y en nuevas noticias documentales, donde aparece “Gil de Enberres”⁴⁴. Las aportaciones de Gómez Moreno (1934), al año siguiente, resultaron también decisivas⁴⁵. Por su parte, Martínez Burgos (1954), escribe dos artículos donde relaciona a Juan y Simón de Colonia con Gil Siloe, intentando desbrozar tan complejas personalidades, sosteniendo que el rico repertorio creado por Juan de Colonia es heredado por su hijo Simón y por Siloe quienes trabajan “en un estrecho maridaje”⁴⁶. Y Juan de Salazar (1946) realiza una valoración del origen flamenco de Gil Siloe

de la Procesión, y el retablo del Árbol de Jesé en la capilla del obispo Acuña, en la catedral de Burgos. En 1486 contacta con la reina Isabel quien deseaba que le hiciera un modelo de las tumbas de Miraflores, por lo que cobró 1340 maravedíes. Entre 1486 y 1489 se encuentra en Valladolid ocupado en el desaparecido retablo de San Gregorio. Concertado en 1486 por Alonso de Burgos, fraile, con Diego de la Cruz y maestro Gil, igual que el que había hecho en la iglesia-catedral de Burgos. Entre 1489 y 1493 se ocupa de los tres sepulcros de la Cartuja de Miraflores –los reyes Juan II e Isabel de Portugal y el infante Alfonso–. Entre 1493 y 1496 se dedica al desaparecido retablo de la iglesia de San Esteban de Burgos. Sus obras finales se documentan en los años que van de 1496 a 1499: el retablo mayor de la Cartuja de Miraflores; el sepulcro de Juan de Padilla y con posterioridad a 1500 ejecutará el retablo de Santa Ana en la capilla de los Condestables de la sede burgalesa.

⁴³ F. TARÍN y JUANEDA, *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos): su historia y descripción*, Burgos, 1896; Idem, “El Retablo de la Cartuja de Miraflores”, *Boletín de la Comisión provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 12 (1925), pp. 399-404.

⁴⁴ F. ARRIBAS, “Simón de Colonia en Valladolid”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, 2 (1933-34), pp. 153-166. Los documentos reproducidos son: *Provisión para que se entregue al monasterio de San Pablo copia de la escritura sobre la portada de la Iglesia, Provisión para que se arraiguen Simón de Colonia y su hijo hasta en cien mil maravedies y Ejecutoria a favor de Simón de Colonia*. En uno de los documentos se cita a Gil de Enberres para que sustituya a uno de los entalladores de Simón de Colonia a lo que los peritos se oponen.

⁴⁵ M. GÓMEZ-MORENO, “A propósito de Simón de Colonia en Valladolid”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XXX, 10 (1934), pp. 181-184.

⁴⁶ M. MARTÍNEZ BURGOS, “En torno a la Catedral de Burgos. Colonias y Siloes. Juan de Colonia”, *Boletín de la Institución Fernán González*, XXXIII, 1954; Idem, “En torno a la Catedral de Burgos. Colonias y Siloes. Juan y Simón de Colonia. Gil de Siloe”, *Boletín de la Institución Fernán González*, XXXIV (1955), pp. 433-459. En el artículo analiza el papel de los Colonia en Burgos. En la primera parte bosqueja la figura de Juan de Colonia y las obras en las que intervino: capilla de la Visitación (y sepulcro de Alonso de Cartagena), torres y chapiteles, iglesia de San Pedro de Cardeña, iglesia de la Merced, Cartuja de Miraflores, capilla de la Concepción y antepecho del triforio. Dota a Juan de Colonia de la autoría y los motivos ornamentales –hojarasca, caracoles– que se desarrollarán posteriormente con Simón de Colonia y Gil Siloe. En la segunda parte, con alguna aportación documental, asimila las creaciones de Simón de Colonia y Gil Siloe a la capacidad creativa de ambos, sobre todo en lo decorativo, al beber de las mismas fuentes. Entre estas obras estarían el sepulcro de Alonso de Cartagena, la capilla y el retablo de la Concepción, el sepulcro del arcediano Díez de Fuentepelayo, la cartuja, la capilla de la Buena Mañana en la iglesia de San Gil, la iglesia de San Nicolás, el sepulcro del arcediano Villegas y el tríptico de los Reyes Magos en la colegiata de Covarrubias. Revisión de la figura de Juan de Colonia en P. GARCÍA CUETOS, “En los límites de la sombra como arquetipo historiográfico. La llegada de Juan de Colonia y su aportación a la arquitectura tardogótica en Castilla”, en ALONSO, *Los últimos*, pp. 71-146 y N. MENÉNDEZ GONZÁLEZ, ““Sunder von vil andern grossen berumbte maisteren”: las obras de la capilla de la Visitación y la fachada de la catedral de Burgos, marco de la aparición de Juan de Colonia en la ciudad. La reestructuración del taller catedralicio (h. 1444-1447)”, en ALONSO y RODRÍGUEZ, *Sevilla. 1514*, pp. 91-106, que ha concluido su tesis doctoral sobre el arquitecto. La labor de los Colonia contextualizada dentro de la arquitectura tardogótica en Burgos en E. MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, *Arquitectura religiosa tardogótica en la provincia de Burgos (1440-1551)*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Burgos, 2013, pp. 419-433.

recuperando las teorías de Wethey, Gómez Moreno y Mayer⁴⁷. De la figura de Siloe se han ocupado directa o indirectamente otros autores destacando las recientes y valiosas aportaciones de Yarza Luaces (1991, 2000, 2001)⁴⁸, Gómez Bárcena (1988, 1994, 2001)⁴⁹, Estella Marcos (1999)⁵⁰, la revisión de su figura contextualizándola en el arte de su tiempo a través del Congreso Internacional celebrado en Burgos en 1999⁵¹, o la sugestiva interpretación realizada por Pereda sobre la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid⁵².

Una de sus principales señas de identidad –sobre todo en escultura funeraria– se fundamenta en la amplia riqueza que presenta la figuración marginal esculpida como marco imprescindible para comprender la genialidad de sus obras.

Desde un primer momento estos motivos ornamentales y decorativos recibieron el elogio de los que se aproximaban al escultor. A. Eschenauer⁵³ es el primer viajero extranjero que, en 1880, hace referencia a Gil Siloe y a la rica labor labrada en los contornos de los sepulcros de la Cartuja de Miraflores:

La tumba de don Juan II y de la reina Isabel, su mujer, que ocupa el centro de la nave, cerca del coro, es una maravilla extraordinaria de invención y paciencia. Ocho leones, dos en cada ángulo, sirven de base al monumento. Las estatuas coronadas del rey y de la reina están tendidas sobre la tapa. Todo alrededor, un número incalculable de figuras: evangelistas, apóstoles, alegorías, una inextricable y graciosa confusión de arabescos, de ramajes, de follajes, de pájaros, de animales simbólicos, es un milagro⁵⁴.

Por su parte, Mayer afirma:

⁴⁷ J. DE SALAZAR, “El origen flamenco de Gil Siloe”, *Archivo Español de Arte*, xix (1946), pp. 228-242. Salazar resume y argumenta las tesis sobre el origen de Siloe hasta ese momento: “Wethey, siempre muy reservado en sus conclusiones, pretendía que el origen flamenco de Gil no estaba claramente probado, y que, por lo tanto, no se podía abandonar la hipótesis de que el gran escultor fuera un español que hubiera hecho su aprendizaje en algún taller flamenco o en la misma Flandes. Por su parte Gómez Moreno defendía decididamente que Gil era originario de Amberes, y aportaba en apoyo de su opinión varios documentos (...). A. L. Mayer ha sido uno de los primeros en defender el origen nórdico del gran artista. Según él, procedía probablemente del Bajo Rin, y el nombre Siloe es una deformación española de un nombre de lugar o persona bajoalemán o flamenco”.

⁴⁸ J. YARZA LUACES, *Gil de Siloe*, Madrid, 1991; Idem, *El Retablo de la Concepción*; Idem, “El Retablo Mayor”, pp. 207-238.

⁴⁹ M^a J. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica*; Idem, “¿San Eustaquio o San Huberto? Un santo cazador en el retablo del Árbol de Jesé en la capilla del obispo Acuña de la catedral de Burgos”, *Anales de la Historia del Arte, Homenaje al Profesor Dr. D. José M^a de Azcárate*, 4 (1994), pp. 419-430.

⁵⁰ M. ESTELLA MARCOS, *La imaginaria de los Retablos de la Capilla del Condestable*, Burgos, 1995.

⁵¹ Al cumplirse el V Centenario de la conclusión del retablo mayor de la Cartuja de Miraflores en 1499 se celebró en Burgos un *Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, del 13 al 16 de octubre de 1999 en el centro cultural “Casa del Cordón”, donde participaron reconocidos investigadores y docentes en arte bajomedieval. Organizado por la Institución Fernán González y la Academia Burguense de Historia y Bellas Artes, patrocinado por Caja de Burgos y con la colaboración de la Universidad de Burgos. El comité científico estuvo constituido por: Dr. Don Joaquín Yarza Luaces y Dr. Don Alberto C. Ibáñez Pérez (directores); Dr. Don Isidro Bango Torviso y Dra. Doña María Jesús Gómez Bárcena (vocales) y Dr. Don René Jesús Payó Herranz (secretario). *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 2001.

⁵² PEREDA, “La morada del salvaje”, pp. 149-217.

⁵³ ESCHENAUER, A., *España. Impresiones y Recuerdos*, Madrid, 1880 y 1883.

⁵⁴ GARCÍA, *Viajes de extranjeros*, vol. VI, p. 414.

Este maestro supo unir un naturalismo marcadísimo al gusto en reproducir ropaje de sumo lujo y toda clase de animalitos con las formas geométricas, con el ritmo de aquellas creaciones góticas españolas que han recibido su sabor especial por la tradición morisca, por su inclinación al estilo mudéjar. Así lo podremos observar en la formación simétrica de la decoración con “putti” desnudos (niños que revelan todo el humor de nuestro artista), con aves y follaje en la parte superior del sepulcro del infante Alfonso⁵⁵.

Dentro de las alusiones dadas a la decoración que enmarca las obras siloescas resulta también interesante la aportación de Martínez Burgos⁵⁶, quien sostiene que la auténtica originalidad de los motivos siloescos aparece en Juan de Colonia, éstos son heredados por su hijo Simón y por Siloe que los materializa: “Simon era el inventor genial de decoraciones suntuosas, y Gil era el escultor sumamente hábil y virtuoso, que supo plasmar aquella suntuosidad exquisita”⁵⁷. Los estudios más actuales no ponen en duda la total autoría de sus obras, eso sí, sin cuestionar que entre escultor y arquitecto hubo una estrecha relación, lo que ha permitido sostener la intervención de Siloe en la fachada de San Gregorio de Valladolid⁵⁸. Por lo que respecta a las decoraciones marginales, la ya mencionada publicación de Teijeira presenta nuevos datos y sugerentes interpretaciones que esclarecen el complejo panorama iconográfico desarrollado en las orlas del escultor⁵⁹.

Por su parte, Gómez Bárcena apuntaba el posible empleo de las orlas de manuscritos como posible fuente de inspiración, señalando como se puede comprobar

a partir de numerosas obras, entre otras la miniatura del Maestro de las Horas de Carlos III de Navarra, el Noble, también conocido como Maestro de las Iniciales de Bruselas que trabaja en los siglos XIV y XV en París, aunque es de origen italiano, formado en Bolonia y Padua⁶⁰. A esta educación puede obedecer el que en sus orlas, a los elementos vegetales y animales, se unan niños en distintas

⁵⁵ MAYER, “El escultor Gil de Siloe”, p. 254.

⁵⁶ MARTÍNEZ, “En torno a la Catedral de Burgos”, p. 444.

⁵⁷ Ibidem, p. 444. Refiriéndose a la urna del sepulcro de Alonso de Cartagena –atribuido el yacente por Mayer a Siloe– afirma que ya estaba realizada en 1449, incluso en 1447: “Y quizá confirme tantillo nuestra sospecha el vástago burilado, que serpea bordeando la tapa del sepulcro; vástago entre cuya hojarasca babosean, simétricamente pareados a una y otra mano de la tapa dos caracoles; como preludiando la ornamentación característica de los dos primeros Colonias y de Gil Siloe, en tantos vástagos trepadores, poblados de graciosos animalillos, como hermosean sus auténticas obras”. En relación al sepulcro del Infante Alfonso: “El sepulcro del infante Alfonso es obra de Siloe, aunque su arcosolio, flanqueado por gráciles columnitas con vástagos trepadores, entre cuyas hojas anidan geniecillos y animaluchos, y cairelado con motivos similares y aun idénticos a los arcos de la Capilla del Condestable en la Catedral, (...), empujen a la sospecha de que el tal arcosolio quizá sea fruto constructivo de Colonia, siendo de Siloe toda la decoración escultural del arca, y la estatua orante de Don Alfonso ante su lujoso reclinatorio”, p. 446.

⁵⁸ Yarza lo argumenta del siguiente modo: “Los grandes frisos decorativos verticales que enmarcan en los extremos el conjunto los ocupan *putti* desnudos enredados en hojas de roble, muy próximos a los que figuran en el sepulcro del infante Alfonso en Miraflores, realizado entre 1489 y 1493. También están cerca los numerosos guerreros con armadura a los que flanquean el escudo del mismo sepulcro. Es perfectamente factible que un diseño tan soberbio se deba a Gil Siloe y en él trabaje su taller, mientras el maestro sigue ocupado preferentemente en los sepulcros de Miraflores”. YARZA, *Gil Siloe*, p. 14.

⁵⁹ TEJEIRA, “Un ejemplo de iconografía marginal funeraria”, pp. 36-43. Agradezco a la Dra. Teijeira Pablos la lectura del presente texto y sus valiosas sugerencias que han permitido mejorar la versión definitiva.

⁶⁰ Destacando entre otras las miniaturas del Manuscrito de las Horas de Carlos el Noble, Cleveland, Museum of Art; Londres, British Library y el Maestro del ms. Egerton 1070. Cleveland, Museum of Art.

actitudes y otras figuras desnudas que en Francia debían sorprender y que a finales del siglo xv, alcanzaron tanto protagonismo en el arte español, en las obras de los focos toledano y burgalés⁶¹.

Además, no puede obviarse que Gil Siloe desempeña su actividad en un momento en el que Burgos, es un gran centro artístico por diferentes motivos⁶²: la riqueza real que operan las rentas de la catedral y el dinero empleado por la nobleza, por los obispos y por las familias de mercaderes internacionales que ocupan importantes cargos⁶³. Esta actividad artística tan destacada se manifiesta también en dos fenómenos que se producen a la vez que Burgos enriquece su panorama arquitectónico, pictórico y escultórico: la implantación de la imprenta⁶⁴ y la iluminación de libros manuscritos⁶⁵.

Ambas realidades han de presentarse relacionados por los mutuos contactos que se establecen entre los artífices de las dos técnicas artísticas. En la ciudad burgalesa, auténtico centro potenciador de una tradición de iluminadores, va a destacar, al igual que en el resto de las sedes episcopales castellanas, la personalidad del obispo Luis de Acuña. Sin embargo, a diferencia del resto, e imitando una característica de las gildas de los Países Bajos, también aparecen miniados estatutos o reglas de cofradías, aunque con un carácter más religioso o fraternal que propiamente económico.

A tenor de lo conservado, la miniatura burgalesa se va caracterizar por el desarrollo de códices iluminados en las postrimerías del siglo xv, pero manteniendo las constantes estilistas anteriores y superadas en el resto de Europa en estas fechas. El análisis de algunos ejemplares miniados conservados en la catedral, el Archivo Municipal de Burgos y la Biblioteca Nacional de Madrid permiten señalar un conjunto de códices cuya iluminación se asemeja formalmente: la *Regla de la Cofradía de Santa María de la Creación* (Burgos, Archivo de la Catedral, ms. 12)⁶⁶ (post. 1494), las miniaturas de la reforma del *Códice de la Cofradía del Santísimo y de Santiago en Burgos* (Burgos, Cofradía de los caballeros de Santiago)⁶⁷ (ca. 1501) y el *Pontifical*

⁶¹ GÓMEZ, "El Sepulcro del Infante Alfonso", pp. 202-203, nota 54.

⁶² R. J. PAYO HERNANZ, y J. MATE SANZ DEL BARRIO, *La edad de oro de la Caput Castellae: arte y sociedad en Burgos, 1450-1600*, Burgos, 2015.

⁶³ YARZA, *Los Reyes Católicos*, pp. 266-290.

⁶⁴ La instalación se debió a la actividad de impresores extranjeros, alemanes preferentemente, destacando Fadrique de Basilea, que ya tenía taller en su ciudad de origen hacia 1470. De menor importancia resulta el taller de Juan de Burgos. Las obras editadas se acompañaban de xilografías y, a veces, se emplean viñetas que enmarcan la caja de la letra, a partir de cuatro tacos, imitando la decoración de manuscritos. YARZA, *Los Reyes Católicos*, pp. 282-283. Sobre este acontecimiento de importancia capital para la historia de la cultura, en el ámbito burgalés, M. FERNÁNDEZ VALLADARES, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, 2005.

⁶⁵ VILLASEÑOR, *El libro iluminado*, pp. 163-176.

⁶⁶ Esta regla, fechada el 10 de noviembre de 1494, debió ser una reforma aprobada por el obispo Luis de Acuña, cuyo retrato y escudo destacan en la ornamentación del folio 1r. D. MANSILLA, *Catálogo de los Códices de la Catedral de Burgos*, Madrid, CSIC, 1952, pp. 88-89; J. PÉREZ CARMONA, *La caridad cristiana en la protección al menor*, Burgos, 1957, pp. 32-33; N. LÓPEZ MARTÍNEZ, "Ficha nº 192 sobre la regla de la Cofradía de Santa María de la Creación", en *Las Edades del Hombre, Libros y documentos en la Iglesia de Castilla y León*, Burgos, 1990, p. 242.

⁶⁷ N. LÓPEZ MARTÍNEZ, "Ficha nº 53 sobre el Libro de la Cofradía de los Caballeros de Santiago", en *Las Edades del Hombre, Libros y documentos en la Iglesia de Castilla y León*, Burgos, 1990, p. 112; J. YARZA LUACES, "El Libro de la Real Cofradía de los caballeros del Santísimo y de Santiago: el primer armonial iluminado", en *Libro de la Real*

(Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 18-9) (1473-1496) que perteneció a Luis de Acuña. Otra obra producida en Burgos en torno a estos años y filiada estilísticamente con las anteriores, pero de inferior calidad, son las *Constituciones de la Cofradía de San Bartolomé y San Cristóbal*, que recuerda a los libros hechos para el obispo Acuña, aunque desmerece de ellos⁶⁸. En el Archivo de la ciudad hay también una *Carta de Privilegio de los Reyes Católicos*, fechada en 1494, por la que se concede a la ciudad de Burgos un mercado, libre de Alcabala, todos los sábados del año (Burgos, Archivo Municipal, *Sección Histórica*, núm. 65, fols. 6r-9v). Finalmente, en el Archivo de la catedral burgalesa figura un ejemplar de los *Sermones de Francisco de Abbate Villa*⁶⁹, pero carecen de interés en lo que a motivos ornamentales y figurativos se refiere.

La realización de todas estas obras, coincide con una tendencia generalizada a la profusión de figuración marginal en los manuscritos. Sin embargo, respecto a la evolución que esta manifestación había operado en Europa a lo largo del siglo xv, Castilla se muestra retardataria y anclada en estas fechas en el empleo de motivos que, heredados fundamentalmente de Flandes, el contexto europeo había superado en la década de 1475-1485⁷⁰. Tallos vegetales que se abren en flores o se incurvan y contracurvan, dejando superficies que se llenan con otros elementos ornamentales entre los que puede haber diversas especies florales, objetos, animales, niños desnudos o escenas narrativas conforman la tónica general de los manuscritos castellanos del momento y, además, crean un modelo compositivo rastreable en obras arquitectónicas y escultóricas tal y como demuestran las creaciones más significativas de Siloe.

“EL RETABLO QUE HABÍAN HECHO EN LA YGLESLIA CATHEDRAL DE LA CIUDAD DE BURGOS POR ORDEN Y MANDATO DEL SEÑOR OBISPO DE ELLA”

El retablo de la Concepción en la Capilla del obispo Acuña⁷¹ constituye la primera gran obra de Gil Siloe (Fig. 1). Una creación de estas dimensiones y ejecutada en las postrimerías de la Edad Media se complementa con una importante decoración marginal, rica y variada; y,

Cofradía de los Caballeros del Santísimo y Santiago: estudios y transcripción de la edición facsimilar, Burgos, 2002, pp. 53-131.

⁶⁸ J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos con pinturas*, Madrid, 1933. En esta obra figura con el número 163, y el autor lo sitúa dentro del grupo de obras que se encuentran en el Archivo Municipal de Burgos. Sin embargo, en el lugar correspondiente del archivo aparece una escritura de venta en 1929. Ésta pudo ser analizado gracias a una fotografía del Archivo Fotográfico del Departamento de Historia del Arte del CSIC.

⁶⁹ MANSILLA, *Catálogo de los Códices*, n.º. 26.

⁷⁰ F. GUTIÉRREZ BAÑOS, “La figuración marginal en la Baja Edad Media. Temas del “Mundo al Revés” en la miniatura del xv”, *Archivo Español de Arte*, 278 (1997), pp. 143-162; Idem, “Hacia una historia de la figuración marginal”, *Archivo Español de Arte*, 285 (1999), pp. 54-66; VILLASEÑOR, *Iconografía marginal*, 2009.

⁷¹ Tras solicitar permiso al cabildo para “fabricar capilla para nuestra sepultura”, a través de una carta de 25 de enero de 1477, portada por Fernando Díaz de Fuentepelayo, arcediano de Burgos y hombre de confianza del obispo, comienzan las obras, que incluyen la fábrica constructiva (a cargo de Juan y Simón de Colonia), la reja (obra de Luis de Paredes) y el retablo. Con todo acabado, el obispo reúne al cabildo e instituye la capilla de la Concepción, el 9 de septiembre de 1488, destacando el papel jugado por la “gloriosa syn mansilla siempre virgen” a través de sus supuestos padres, Joaquín y Ana, “para que en ella especialmente en todos los años del mundo se solepñise su fiesta e en que cada día se celebre el sancto misterio de la dicha nuestra redepçion que es el cuerpo de nuestro señor”. YARZA, *El retablo*, pp. 40-43.



Fig. 1. Burgos, catedral. Capilla de la Concepción. Retablo (foto: autor)

de hecho, la propia composición del retablo hace deducir una influencia básica de la miniatura donde el motivo central suele aparecer orlado por delicados márgenes⁷².

En el retablo pueden distinguirse dos grandes orlas, en la parte superior, a través de tres arcos rebajados (I) —sobre la que apoya el escudo sostenido por dragones— lo que divide las

⁷² YARZA, *El retablo*, pp. 72-73. Como señala, el sistema para construir el *Árbol de Jesé*, de cuyo análisis iconográfico se ocupa en pp. 102-104, es muy particular. En cuanto a la forma en que surgen los reyes de una especie de cáliz de flor, como si ellos mismos fuera las flores que faltan, tiene antecedentes en la miniatura. Uno de los ejemplos más antiguos proviene del gran Breviario en dos volúmenes que encarga el duque de Borgoña, Felipe el Bueno, hacia 1455 (Bruselas, Bibliothèque Royales, Ms. 9511, f. 15). El *Árbol de Jesé* llena todo el folio, presenta un Jesé yacente, de cuyo vientre nace el árbol. Hay doce reyes y todos salen de los cálices de esas supuestas flores, culminando en

tres calles del retablo, y en la parte inferior (II) por debajo del bancal. El banco está igualmente limitado por encima con una orla de menores dimensiones (III). Este sistema sirve para remarcar el *Abrazo ante la Puerta Dorada* (IV) y para que la imagen de la Virgen, flanqueada por la Iglesia y la Sinagoga se eleve a una altura mayor que ésta en una especie de escabel que le permite quedar en un nivel superior (V).

Los motivos que se representan son variados, pero en algunos casos se efectúa una reiteración de los mismos en aras de mantener cierta simetría compositiva y una rítmica secuencia narrativa. La orla I aparece subdividida en seis tramos, correspondiendo dos a cada una de la calles del retablo. En el primer tramo se representan dos amorcillos sentados sobre ramas y racimos de uvas, junto a un pájaro con cara de lobo que vuelve la cabeza (Fig. 2); el segundo repite la escena pero suprimiendo el extraño ser; en el tercero aparece el motivo más significativo, un centauro en una curiosa posición apuntando con sus flechas a un *putto* (Fig. 3); en el cuarto tramo se reiteran los dos amorcillos balanceados sobre ramas, zarcillos y racimos de uvas entre un dragón que vuelve la cabeza sobre sí (Fig. 4); finalmente, en el quinto y sexto tramo la escena es la misma, incorporando un singular combate (Fig. 5).

La orla II es una reiteración de los motivos expuestos anteriormente, exceptuando el centauro, únicamente representado en la superior (Fig. 6). Frente a la orla anterior, ésta da especial énfasis a las aves que se intercalan con los niños, menos estilizados y con extraños seres. Las ramas, repletas de racimos de uvas, se entrecruzan para permitir entre sus vueltas la colocación de los personajes. Aparece un cisne escondiéndose bajo el ala, secuencias de amorcillos donde uno de ellos da de comer a un pájaro un racimo de uvas. Junto a estos, aparecen también un pavo real, otro pájaro que se picotea su parte trasera y un par de búhos.



Fig. 2. Burgos, catedral. Capilla de la Concepción. Retablo. Orla superior (foto: autor)



Fig. 3. Burgos, catedral. Capilla de la Concepción. Retablo. Orla superior (foto: autor)

una Virgen con el Niño (M. SMEYERS, *L'art de la miniature flamande du VIII^e au XVI^e siècle*, Tournai, 1988, fig. 13, p. 298). Las genealogías del inicio del *Liber Chronicarum* de Hartman Schedel emplean el mismo sistema, aunque esta obra se editó en 1494, años después del retablo, que serviría de modelo al esculpiendo para el sepulcro del doctor Juan de Grado en su capilla funeraria de la catedral de Zamora. J. YARZA LUACES, "La Portada de la colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado: dos obras significativas del gótico zamorano", *Studia Zamorensia, Anejo I, Arte Medieval en Zamora*, 1989, pp. 131 y ss. Idem, *El retablo*, pp. 72-73. Véase también M^a D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M^a D. TEJEIRA PABLOS, "La iconografía del árbol de Jesé en la catedral de León", *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, LVI (1993), pp. 69-86.



Fig. 4. Burgos, catedral. Capilla de la Concepción. Retablo. Orla superior (foto: autor)



Fig. 5. Burgos, catedral. Capilla de la Concepción. Retablo. Orla superior (foto: autor)

En las orlas intermedias (III) y (V) desaparecen las vides y se representan cálices de los que brotan pequeños frutos redondeados donde se intercalan dragoncillos⁷³, tema con amplio desarrollo en el marco del retablo de la Cartuja. Distintas interpretaciones de este animal —o quizá otro de similares características— pero peculiar representación, por tener que adaptarse al marco, aparecen distintas veces y entre ramajes en el marco del *Abrazo*. Igualmente, el dragón aflora también en el retablo como elemento saliente, al tratarse de un animal fantástico de formas muy apropiadas para acomodarse al lugar que se le destine. En este retablo aparece alado, cuadrúpedo y cubierto de oro⁷⁴.



Fig. 6. Burgos, catedral. Capilla de la Concepción. Retablo. Orla superior (foto: autor)

El significado que puede encerrar toda esta suerte de motivos hace que, a diferencia del criterio de algunos investigadores que los consideran puramente ornamentales, guarden una relación con los programas que acompañan. Estos tendrían una doble significación: reforzar el significado general del conjunto y, tratados individualmente, alertar de determinados comportamientos que se están censurando. La nómina de los seres representados se configura como una suerte de amorcillos, seres híbridos (pájaros con rostros de otras especies), un centauro,

⁷³ Esta sugerente ornamentación vegetal ha servido para, asimilarse, en relación a la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid, con la representación del maíz que vino de América (PEREDA, “La morada del salvaje”, pp. 149-217). Diana Olivares indica que podría ser una interpretación de los diseños ornamentales de frutas y flores —sobre todo algunos tipos de piñas— realizados por grabadores como el maestro F.V.B. o Israhel van Meckenem y que sirvieron como modelos a numerosos artistas, entre ellos el propio Siloe. Agradezco a la autora la consulta de su tesis doctoral, en depósito para su próxima defensa, y todavía inédita.

⁷⁴ Para Yarza, la representación del dragón, a pesar de ser en la iconografía cristiana un animal negativo, imagen del diablo en el Apocalipsis, es puramente ornamental. YARZA, *El retablo*, p. 189.

aves, un pavo real, lechuzas y dragones. Los amorcillos o *putti* se vinculan a la iconografía funeraria desde la época clásica, convirtiéndose en Eros y Thanatos en época renacentista a través de las ideas neoplatónicas⁷⁵. El hibridismo de los seres, muy frecuente en márgenes de miniaturas, puede adaptarse igualmente a la mezcla de simbologías, en este caso las aves, que picoteando uvas se utilizaban desde los primeros tiempos del cristianismo como símbolo de las almas de los justos y de su participación en los goces del paraíso⁷⁶. El pavo real aparece igualmente como símbolo de la Resurrección de Cristo y mediante ésta de la inmortalidad del alma⁷⁷. El centauro, medio hombre y medio caballo, que simboliza a los hombres cuya concupiscencia carnal les hace semejante a las bestias, suele representar los instintos desenfrenados. Sin embargo, en este caso, podría ser empleado como metáfora mística cristiana: el centauro sagitario dedicado a la caza de las almas para su salvación eterna simbolizando al propio Cristo⁷⁸; al apuntar con el arco a uno de los amorcillos, asimilados a la representación de las almas. La lechuza es atributo simbólico de la noche, *somnus* la personificación del sueño y la muerte⁷⁹. Al dragón⁸⁰, al igual que al león o los grifos, se le atribuye la vigilancia⁸¹ –normalmente asociado a los monumentos funerarios, y así aparece en el sepulcro del infante Alfonso– y la fortaleza moral (*fortitudo*). Incluso las orlas vegetales están relacionadas desde antiguo con el mundo sepulcral; al sustituir en piedra, desde la época Flavia, a las guirnaldas y flores ofrecidas a los difuntos. El análisis individualizado de los distintos elementos presentes en las orlas del retablo pone de manifiesto que éstos sobrepasan el carácter ornamental o compositivo y, en este caso, tienen una clara referencia funeraria y redentora. No sería extraño, incluso, afirmar que hay una cierta intención de representar el paraíso asociado al conjunto del que forman parte.

Aunque el retablo es una exaltación mariana, relacionado con el movimiento de piedad concepcionista que se advierte en la época, no debe olvidarse que se trata de una capilla funeraria y ciertas alusiones veladas a esta funcionalidad deben estar presentes. Podría sostenerse, no sin ciertas reservas, que parte del complejo programa que Siloe desarrollará posteriormente en el conjunto de la Cartuja en sepulcros y retablo aparece ligeramente esbozado aquí, tanto en el repertorio elegido como en sus motivaciones⁸².

⁷⁵ A. GRABAR, *Las vías de la creación de la iconografía cristiana*, Madrid, 1985, p. 119.

⁷⁶ Ibidem, p. 119.

⁷⁷ F. REVILLA, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, 1995, p. 316.

⁷⁸ Aparece representado apuntando con el arco a uno de los amorcillos, que podrían asimilarse a la representación de las almas.

⁷⁹ G. DE Tervarent, *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, 2002, p. 322.

⁸⁰ Según Ovidio (*Metamorfosis*, IV, v. 570-602; *Fastos*, v. 197 y 561) se trata de un animal fabuloso al que se le atribuía la apariencia de un saurio alado. Los latinos lo confundían con la serpiente y empleaban indistintamente las palabras *serpens*, *angius* o *draco* para designarlos.

⁸¹ Macrobio (*Saturnalia*, lib.I, cap. XX) compara el dragón con el sol por su mirada tan penetrante y naturaleza vigilante. Por esta razón se asigna a los dragones la vigilancia de las casas, santuarios, templos donde se consultan los oráculos y tesoros. Un dragón guardaba las manzanas del jardín de las Hespérides y el Toisón de Oro. Uno o dos dragones se encargaban de la vigilancia del templo de Minerva en la acrópolis de Atenas. Tervarent, p. 218.

⁸² Como señala Teijeira –aunque refiriéndose al sepulcro del infante Alfonso–: “Aparte del simbolismo sepulcral que estos motivos pudieran tener aislados o bien integrados en el programa iconográfico funerario, todos ellos son propios de la iconografía marginal desarrollada en época gótica. Los animales reales y fantásticos, las actividades cotidianas y la decoración vegetal en bandas horizontales y verticales aparecen ya en las primeras manifestaciones

La gran mayoría de estos motivos se encuentran en los márgenes miniados contemporáneos, incluso, forzando escasamente las relaciones miniatura-escultura aparecen en los ejemplares que, pertenecientes a la escuela burgalesa, se iluminaron en una época coetánea a Siloe⁸³. Podría pensarse que los empleó de forma individual adaptándolos a sus necesidades tanto estructurales como compositivas, para responder a una idea que o bien él o el promotor había concebido.

La maraña vegetal entre la que aparecen distintos seres está presente en el libro de la *Regla de la Cofradía de Santa María de Creación*, que puebla sus márgenes mediante seres híbridos, aves, pavos reales, un dragón e incluso un *putto* cuya postura coincide con la presentada por los amorcillos de Siloe (Fig. 7). Fenómeno semejante sucede en el *Pontifical*. La institución de la capilla, el 9 de septiembre de 1488, se conoce gracias a distintas copias, una de las cuales, conservada en la Hispanic Society, está formada por un cuadernillo de 9 folios encabezados por una página adornada en los márgenes, centrada la parte baja con un escudo de Luis de Acuña e iniciada con una ilustración del Encuentro de Joaquín y Ana ante la Puerta Dorada⁸⁴. Trascendiendo el ámbito burgalés el fenómeno se hace extensible a la producción del libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo xv: Las *Introductiones Latinae*



Fig. 7. Regla de la Cofradía de Santa María de la Creación, Burgos, Archivo de la Catedral, ms. 12, fol. 3r. Detalle de la orla inferior

de iconografía profana en los márgenes de los manuscritos religiosos, desde donde se extienden a la escultura monumental –religiosa y civil–, a las sillerías de coro y a las impostas y orlas pétreas de las capillas, sepulcros y otras obras”. TEIJEIRA, “Un ejemplo de iconografía marginal funeraria”, p. 40.

⁸³ Una relación de temas y motivos marginales con indicación de los manuscritos donde se localizan en VILLASEÑOR, *Iconografía marginal*, pp. 285-300.

⁸⁴ Ch. B. FAULHABER, *Medieval Manuscripts in the Library of the Hispanic Society of America*, Nueva York, 1983, nº 28, pp. 128-129.

de Antonio de Nebrija (Madrid, Biblioteca Nacional, vitr.17-1), manuscrito que perteneció a la familia Zúñiga y aparece reseñado en el inventario de la reina Católica hecho por Sancho Paredes antes de 1501⁸⁵, presentan en la primera página una lección de éste. Todo va orlado en gris y oro con clara ascendencia flamenca y en el extremo inferior izquierdo aparece un niño desnudo que se sostiene de una rama al igual que los de Siloe. Pájaros, flores, frutos y hojarasca se confunden con elementos de tal progeñe que debieron ser familiares en este momento. Las orlas de Jorge Inglés, miniaturista del Marqués de Santillana, responden al mismo fenómeno⁸⁶. En Toledo, el *Pasionario* del Cardenal Mendoza muestra en su margen izquierdo un extraño ser formado por un animal montado por una persona, de forma semejante al centauro descrito, el cual aparece perfectamente codificado en un salterio, de origen toledano (Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 18-9)⁸⁷. Un cantoral de la catedral de Ávila, dentro del grupo de los que se adscriben a la controvertida figura de Juan de Carrión⁸⁸, muestra dos curiosas representaciones de dragones y un extraordinario repertorio de esta fiera aparece en varios folios del *Breviario de Isabel la Católica* (ca. 1492-1504) (Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 18-8). Al igual que Siloe los emplea abundantemente –sobre todo en el retablo de la Cartuja– estos aparecen en múltiples márgenes ya que por su forma se adaptan magistralmente a las necesidades compositivas del marco.

Estos ejemplos muestran el rico catálogo que, a finales del xv, se desarrolla en los márgenes miniados del manuscrito castellano y como esto tiene su proyección, a veces no lo suficientemente valorada, en el ámbito de la escultura. Además, habría que considerar también el gran volumen de obras que por su naturaleza material o por vicisitudes de cualquier índole no se han beneficiado de la conservación: tejidos, estampas orfebrería religiosa y profana (cuya toréutica no es tan lejana a la escultura), etc., y más específicamente los libros de modelos⁸⁹.

Como genial artista, Siloe selecciona y elige cuidadosamente sus motivos, plasmándolos en sus creaciones con una interpretación puramente personal. Esta amplitud y riqueza aparece también en la supuesta intervención del maestro, o sus discípulos, en la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid⁹⁰. Aunque su autoría sigue sin estar clara, es interesante señalar que los artistas relacionados con la obra del colegio procedían –en primera o segunda generación– del norte de Europa (Norte de Francia, Bajo Rhin, Westfalia o los Países Bajos)⁹¹. Ade-

⁸⁵ F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, “La corte literaria de Don Juan de Zúñiga y Pimentel (Plasencia, 1459-Guadalupe 1504)”, *Anales de Historia del Arte*, 23, Núm. Especial (II) (2013), pp. 581-594.

⁸⁶ VILLASEÑOR, *El libro iluminado en Castilla*, pp. 71-83.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 243-245.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 146-155.

⁸⁹ Del tipo estudiado y catalogado en el libro clásico de R. W. SCHELLER, *Exemplum: model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam 1995, que está en el centro del problema de la circulación de motivos. Sobre el empleo de estampas grabadas como modelo para las decoraciones marginales, F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, “Fuentes gráficas para el estudio de la decoración tardogótica”, en ALONSO y RODRÍGUEZ, *1514. Arquitectos tardogóticos*, pp. 427-440.

⁹⁰ ARA, *Escultura Gótica*, pp. 354-357.

⁹¹ D. OLIVARES MARTÍNEZ, “Documentos para el estudio de Alonso de Burgos y el Colegio de San Gregorio de Valladolid”, *Estudios Medievales Hispánicos*, 3 (2014), pp. 43-70. La reciente tesis doctoral de Diana Olivares Martínez, bajo la dirección del Dr. Javier Martínez de Aguirre, sobre el Colegio, aportará una sólida y necesaria investigación que no se había realizado hasta el momento de una obra capital.

más, la propia decoración ha servido para vincular el posible diseño de la misma con Gil Siloe, ya que la asociación de esos *putti*, o pequeños niños sin alas que aparecen enredados en la decoración vegetal ya se habían empleado en el sepulcro del infante don Alfonso en la Cartuja de Miraflores, analogías que podrían hacerse extensibles a ambos edificios. Así es posible que en el sepulcro del infante don Alfonso, Siloe tomara como referencia el frontis del incunable del *Viaje a Tierra Santa* de Breidenbach⁹², de 1486, cuya traducción, donde se reproducía la estampa, era dada a la imprenta zaragozana de Pablo Hurus por el burgalés Pedro Martínez de Ampíes diez años más tarde⁹³.

Los elementos marginales pueden servir además, en determinadas ocasiones, para intuir la posible participación de escultores en controvertidas obras que no consiguen filiarse artísticamente. Uno de estos casos sería el del complejo retablo de la iglesia del monasterio de El Poular⁹⁴. Sin entrar a valorar la filiación del mismo a la escuela burgalesa o toledana, Margarita Estella⁹⁵ considera muy interesante la similitud de la decoración vegetal de caprichosos tallos túrgidos con granadas, algunas abiertas mostrando su fruto, que aparecen en las enjutas de los arcos de las portezuelas del retablo. Según ella, es el mismo esquema que el que presenta la fachada de San Gregorio de Valladolid. Tratados aquí de forma más exuberante, su recuerdo en el Poular, fundamenta, es muy claro⁹⁶.

La última obra atribuida con certeza a Gil Siloe es el retablo de las Santas en la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos. Sin embargo, la síntesis y culminación de su genialidad desborda con creces en la Real Cartuja de Miraflores; tanto en los sepulcros de los reyes, Juan II e Isabel de Portugal, y el del infante Alfonso⁹⁷, como en el retablo mayor, auténtica explosión de ingenio.

EL MONUMENTO FUNERARIO DE LA CARTUJA DE MIRAFLORES, “OBRA DE LA MAYOR MAGNIFICENCIA Y DE UN TRABAJO INEXPLICABLE”

El sepulcro del Infante Alfonso (Fig. 8) supone una completa codificación de todos los motivos empleados por Siloe en las orlas de sus obras. Algunos de estos temas ya aparecían en el retablo de la Concepción y en las miniaturas estudiadas. Los temas y motivos que surgen, distribuidos sobre un fondo vegetal formado por zarcillos y hojas de vid con numerosos raci-

⁹² Bernardus BREIDENBACH, *Peregrinatio in Terram Sanctam*. Mainz, 1486 (frontis).

⁹³ PEREDA, “La morada del salvaje”, p. 160, nota 41.

⁹⁴ M^a L. MARTIN ANSON, C. ABAD CASTRO, *Retablo Mayor de la Cartuja de Santa María del Poular: restauración e investigación*, Madrid, 2007.

⁹⁵ Agradezco a la Dra. Margarita Estella Marcos que me facilitara la valiosa información inédita que había recopilado para la realización de un estudio estilístico sobre este retablo.

⁹⁶ La Dra. Estella señala también la semejanza de la escena de la *Bajada al Limbo* con la que aparece en las puertas del Claustro de la Catedral de Burgos, de Siloe; no obstante, puntualiza que también es similar la cabeza de la ballena y disposición de los personajes a como se representa el tema por Jorge Fernández en el retablo de la Catedral de Sevilla.

⁹⁷ Las referencias a éstos no serán muy explícitas ya que el interés de la presente aportación radica en la plasmación de los distintos motivos que se han ido exponiendo fundamentalmente en el retablo. Todo el repertorio de motivos marginales empleados por Siloe, se encuentra en los monumentos sepulcrales. En relación a su iconografía marginal



Fig. 8. Burgos, cartuja de Miraflores. Sepulcro del infante Alfonso (foto: autor)

mos, y repitiéndose algunos de ellos en el sepulcro de los Reyes, son numerosos cuantitativa y cualitativamente: un ave y un dragón luchando, un jabalí comiendo uvas, un hombre desnudo cortando un racimo, un caracol del que surge un torso humano, un mono encadenado (Fig. 9), un hombre bebiendo de una calabaza, otro asido a una de las ramas, un diablo que trepa por las ramas, un hombre con cuerpo animal sosteniendo una jarra de vino, dragones, una

el del infante Alfonso ha recibido una mayor atención (TEJEIRA, “Un ejemplo de iconografía marginal funeraria”, pp. 36-43), frente al de los Reyes que, aunque también se ha abordado con un criterio muy exhaustivo (GÓMEZ *Escultura funeraria*, pp. 203-221), precisaría una investigación pormenorizada, centrándose en la riqueza de motivos que orlan su contorno tanto superior como inferiormente.



Fig. 9. Burgos, cartuja de Miraflores. Sepulcro del infante Alfonso. Detalle (foto: autor)



Fig. 10. Burgos, cartuja de Miraflores. Sepulcro de los reyes Juan II e Isabel de Portugal. Detalle (foto: autor)

lechuzas, un pelícano picando el pecho, un hombre entre dos aves, un angelote, un ángel da de comer a un cuadrúpedo, otro presenta una cesta en la mano donde recoge las uvas que toma de las ramas, un amorcillo y un oso, un mono señala su trasero, un conejo, angelotes jugando con una oca, pájaros luchando, un grifo, una figura diabólica, aves con un escudo, un león, niños y aves jugando, un demonio con rostro humano, un ave picando uvas, un caracol con cabeza de pájaro, una rana, un lobo y un conejo saliendo de un caracol,... Podría afirmarse que se trata una codificación de multitud de motivos marginales a modo de repertorio decorativo esculpido en alabastro⁹⁸.

Por lo que respecta al sepulcro de los Reyes, Siloe muestra su preferencia por las concepciones geométricas, concibiéndolo como cama exenta y con una original planta en forma de estrella de ocho puntas⁹⁹. En la cornisa –doble escocia unidos por un toro– que bordea superiormente el contorno del sepulcro aparece el habitual repertorio de hojas de distintas especies que se reconocen con dificultad: cardo, vid, col, roble, laurel entre otras y distintos motivos entremezclados con éstas, aunque con carencias y algunos deteriorados, semejantes a los representados en el sepulcro del infante: ave picoteando uvas, dragones, perros, caracoles,

⁹⁸ TEJEIRA, “Un ejemplo de iconografía marginal funeraria”, pp. 36-43. La autora considera que la iconografía profana representada aporta tres ideas fundamentales: el carácter eucarístico-redentor, la importancia del concepto, puramente funerario de vigilancia y la introducción de elementos clasicistas de carácter sepulcral relacionados con la vida. Así, señala, “los motivos representados en las orlas marginales del sepulcro vienen, en este caso, a reforzar el mensaje iconográfico religioso de la obra, pero también a matizarlo, mostrando otros aspectos de la temática principal” (p. 42).

⁹⁹ Sobre el carácter simbólico, J. YARZA LUACES, “La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo xv castellano”, en A. RUCQUOI (coord.), *Realidad e imágenes del Poder. España a fines de la Edad Media*, Madrid, 1988, pp. 267-291; GÓMEZ, *Escultura funeraria*, pp. 203-221; F. PEREDA ESPESO, “El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil Siloe y la imaginación escatológica. Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la Alta Edad Moderna”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIII (2001), pp. 53-85. Se ha señalado en este esquema una posible

salvajes, crías de ave¹⁰⁰, un hombre que tira de una hoja de parra, un grifo y seres fantásticos, un personaje desnudo alado o un putto que se sostiene en las vides en actitud burlona,... (Fig. 10). En la parte inferior, y separando el conjunto del suelo, la orla repite indistintamente dragones, salvajes y flores. Todos estos motivos, independientemente de sus particularidades iconográficas, aluden a conceptos relacionados con el mundo funerario, del que están formando parte.

EL RETABLO, “TALLADO Y DORADO TODO LO BIEN QUE ES POSIBLE”

Finalmente, el retablo mayor constituye una perfecta síntesis del arte de Siloe (Fig. 11). Realizado entre 1496 y 1499, a expensas de los reyes como los sepulcros y simulando un inmenso tapiz. Compositivamente se estructura como un enorme rectángulo dividido en dos desiguales, mayor el superior. El motivo central y que sirve como principio para la composición es un gran círculo que recuerda a los rosarios alemanes. En torno a éste se dispone el tema principal, el de Cristo en la Cruz, entre la Virgen y San Juan, sostenido por Dios Padre y el Espíritu Santo de modo antropomórfico, explicitando una gran imagen de la Trinidad y alrededor de la rueda aparecen las restantes escenas de la Pasión insertas en círculos tangentes. En los vértices del rectángulo mayor se sitúan cuatro nuevos círculos algo mayores que éstos ocupados por los cuatro evangelistas con sus correspondientes símbolos¹⁰¹.

El resultado del retablo es altamente original, ya que no aparece otro de diseño semejante, aunque, según se ha manifestado, se podría sospechar cierta influencia del desaparecido del colegio de San Gregorio de Valladolid. Remarcando el carácter personal de la composición, Yarza incide en que la idea de emplear composiciones geométricas con círculos y rectángulos ordenados de diversas maneras también aparece en miniaturas y tapices, al menos, incluso, en algunas pinturas¹⁰²; planteando la posibilidad del empleo por parte del artista de ciertos grabados para el desarrollo de ideas parciales¹⁰³, algo que podría ser extensible a los motivos decorativos marginales empleados por el genial escultor en sus composiciones.

Aunque es imposible determinar el grado de inspiración en cada una de estas fuentes, la variedad de sus composiciones e iconografía avala que el escultor pudo recurrir a un diverso repertorio sin copiar exactamente ningún modelo exacto¹⁰⁴. Las miniaturas, los tapices y las

influencia de ornamentación mudéjar, entre múltiples interpretaciones, pero cualquier modelo de influencia quedaría supeditado al propósito principal: destacar el monumento del rey por encima de cualquier otro.

¹⁰⁰ No aparece el pelícano, pero la disposición hace pensar que estaba junto a estas. Además es un motivo que se repite en sepulcros y retablo.

¹⁰¹ En los espacios libres, junto a los círculos de los evangelistas, aparecen los cuatro Doctores de la Iglesia Latina y a los lados del gran medallón central, San Pedro y San Pablo. La expresiva Dolorosa y el San Juan, a los pies del Cristo, se sitúan como intermedias entre las dos partes del retablo que en la inferior reproduce a los donantes con sus patrones, otras escenas evangélicas y en bulto redondo y gran tamaño las finas figuras de Santa Catalina, San Juan Bautista, la Magdalena y Santiago. Bordea el retablo, a manera de rico guardapolvo, una hilera de pequeños santos en repisas bajo doseletes. YARZA, “El retablo mayor”, pp. 209-211.

¹⁰² Ibidem, p. 210.

¹⁰³ Como el *Unser lieben frauen Psalter*, Ulm, Dickmut (1483) o el *Liber Chronicarum* de Hartman Schedel (1493). YARZA, “El retablo mayor”, p. 213.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 213.



Fig. 11. Burgos, cartuja de Miraflores. Retablo

pinturas –por el uso abundante de composiciones geométricas con círculos y rectángulos–, junto al teatro y a la literatura, manifestarían el origen la obra¹⁰⁵. Hay un manuscrito germano de hacia 1414-1415¹⁰⁶ donde el rectángulo del propio folio se resalta con pequeños círculos que recorren los cuatro lados¹⁰⁷.

Los manuscritos iluminados en el ámbito burgalés en un momento coetáneo a la configuración del retablo presentan también ciertas analogías compositivas e iconográficas que, al rastrear paralelos, sin ser determinantes, no deberían obviarse. La *Regla de la Cofradía de Santa María de la Creación* contiene, al comienzo, dos miniaturas a página completa que debieron ejecutarse en torno a 1494 cuando Acuña reforma los estatutos. En la primera (f. 2v), la escena

¹⁰⁵ Una estampa del Maestro E.S. o Maestro de 1466 representa la visión Apocalíptica de San Juan en un círculo rodado de otros más pequeños con las figuras del Tetramorfos y de los Cuatro Doctores de la Iglesia, manifestando numerosos puntos de contacto con el Retablo.

¹⁰⁶ Mattener Handschrift -Munich, Bayerische Stadtabibliothek, Ms. Cod. lat. 2801, f.94 v.

¹⁰⁷ Aunque es improbable que Siloe conociera esa miniatura, le sería familiar la idea de las ruedas angélicas o celestes por la frecuencia con que las reproduce.



Fig. 12. Regla de la Cofradía de Santa María de la Creación, Burgos, Archivo de la Catedral, ms. 12, fol. 2v. Crucifixión



Fig. 13. Regla de la Cofradía de Santa María de la Creación, Burgos, Archivo de la Catedral, ms. 12, fol. 3r. Epifanía



Fig. 14. Libro de Horas del infante Alfonso, New York, Pierpont Morgan Library, M. 854, fol. 15v

principal está ocupada por una *Crucifixión* (Fig. 12), donde Cristo aparece flanqueado por la Virgen y San Juan, mientras que en las cuatro esquinas de la orla se han dispuesto los símbolos de los evangelistas con sus correspondientes filacterias insertos en círculos, del mismo modo que aparecen en el retablo de la Cartuja. En el margen de pie se ha ubicado el escudo del obispo Acuña, compuesto por las cinco llagas alusivas a su devoción franciscana, sobre un tondo que portan dos ángeles tenantes. En el folio siguiente (3r) se representa la *Adoración de los Magos* (Fig. 13), uno de los dos episodios del Ciclo de la Infancia de Cristo que, junto a la *Anunciación* fueron escogidos para ser ubicados en el rectángulo inferior del retablo a ambos lados del Sagrario. Dos de los santos que ocupan un lugar preminente en el mismo, Santiago y San Pedro, aparecen como pareja empleando el mismo modelo icono-

gráfico en la miniatura del f. 59r del *Códice de la Cofradía del Santísimo y de Santiago* (ca. 1501). Finalmente, El f. 23r del Pontifical ejecutado para Acuña entre 1476 y 1495, muestra un *Pantocrátor*, en el que dos ángeles separan las cortinas para mostrar la imagen de Cristo bendiciendo y sentado en un trono, escena que se orla con un conjunto de ángeles músicos. Por último, hay que citar el llamado *Libro de Horas del Infante Alfonso* (New York, Pierpont Morgan Library, M. 854) (ca. 1465-1475-80), obra vinculada a la casa real castellana, donde se ha querido ver la promoción de la reina Isabel la católica, relacionando la efigie funeraria de la tumba de su hermano en Miraflores con el personaje que aparece retratado en el f. 15v (Fig. 14). Entre las veinticuatro miniaturas a folio completo, la que muestra la Trinidad entronizada, con Cristo Crucificado, en el f. 43v, anima la orla con los símbolos de los evangelistas¹⁰⁸.

Si en la configuración compositiva e iconográfica del retablo la presencia de la miniatura, como ya apuntó Yarza es manifiesta, también esta hipótesis podría hacerse extensible a la influencia de los márgenes miniados en las orlas que enmarcan el retablo superior e inferiormente. Aquí la fuente de inspiración podría haber sido los manuscritos que, adscritos al ámbito burgalés, se venían manejando ya que no introduce ningún motivo novedoso.

La orla superior es semejante a la que enmarcaba el retablo de la Concepción en la Capilla del obispo Acuña en la que, por un ramaje que recorre ondulante todo el espacio que ocupa, se distribuyen una suerte de amorcillos y personajes fantásticos, fundamentalmente dragones. Mayor interés presenta la orla inferior donde las hojas de vid y los racimos se reparten por toda la zona, siendo el dragón el único animal representado, pero respondiendo a distintas tipologías. Este dragón aparece, al igual que ocurría en el retablo de la Concepción, saliendo del retablo. En cada fragmento de orla realiza una composición perfectamente estudiada. Debajo del rey hay tres dragones, el primero se muerde la cola, el central estirado, y en su talla se han cuidado minuciosamente todos los detalles¹⁰⁹, y el del otro extremo vuelve a reproducirse para adaptarse al marco. Los animales extremos muestran escamas frente al del centro que no las tiene. Esta composición se repite debajo de la *Santa Cena*, donde vuelven a ser tres aunque con una tipología diferente, y en el *Prendimiento*. Debajo de la reina aparecen sólo dos seres. Resulta curioso observar cómo incluso en los más mínimos detalles Siloe cuida la composición hasta límites extremos. Hay que señalar la multitud de variaciones que presenta para interpretar un mismo animal y esto sólo se explica en la posible inspiración de márgenes miniados, donde se hace necesaria de nuevo la referencia al *Breviario de Isabel La Católica*, más aun al tratarse de una obra de patrocinio regio. En cuanto al simbolismo o carácter ornamental, el dragón es atributo de la vigilancia y la fortaleza moral en relación con el mundo funerario, que unido al simbolismo eucarístico de las vides¹¹⁰, conectado con el programa de conjunto del retablo, engazaría ambas ideas: la inmortalidad que el cristiano obtiene mediante la par-

¹⁰⁸ F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, "El Libro de Horas del Infante Don Alfonso en el contexto de la iluminación tardogótica de la Península Ibérica", *Titivillus: revista internacional sobre el libro antiguo, International Journal of Rare Books*, I (2015), pp. 89-100, con bibliografía. Análisis iconográfico de la Trinidad antropomorfa representada en el retablo en YARZA, "El retablo", pp. 217-219.

¹⁰⁹ No sería desdeñable el tener en cuenta la intervención del taller a la hora de realizar estas orlas ya que, a pesar de presentar una buena calidad, no alcanzan otros motivos que desvelan la genial mano de Siloe.

¹¹⁰ Jesús como dador de vida se compara con la vid: "Yo soy la vid, vosotros los sarmientos" (Jn. 15, 1). Este fruto evoca la inmortalidad que causa la eucaristía. Del mismo modo la imagen de la viña se refiere a las ideas más nobles (Isaías 5, 1-7) e incluso símbolo del reino de los cielos.

ticipación del cuerpo y la sangre de Cristo a través de la Eucaristía y el contexto funerario en el que se inserta el retablo¹¹¹.

La última obra del maestro es el retablo de Santa Ana en la capilla del Condestable¹¹². Sin embargo, en este caso, la dependencia compositiva en manuscritos iluminados apenas se percibe¹¹³. Sin orla de enmarque, se ha de resaltar el encuadre arquitectónico de las figuras conforme a la moda flamenca de representarlas en unas pequeñas hornacinas limitadas por un arco carpanel con el trasdós decorado de follaje de cardinas sostenido por ángeles con un fondo de arquerías góticas cuyas formas varían de unos nichos a otros¹¹⁴, donde, a pesar de la longevidad del artista, se sigue percibiendo la permanencia de su genialidad.

Gil Siloe es uno de los artistas que con mayor frecuencia dota de libros a los personajes, sobre todo femeninos, que representa¹¹⁵: un clérigo se arrodilla ante el obispo Luis de Acuña en su capilla funeraria de la Concepción y le sostiene el libro en que debe leer; el infante Alfonso en su sepulcro de la Cartuja de Miraflores es representado en posición orante, arrodillado y con las manos juntas, rezando ante un reclinatorio cubierto con paño de brocado que sostiene el libro de oraciones sobre un cojín; en el sepulcro de su madre, la reina Isabel, vuelve a aparecer; en el retablo Mayor del mismo lugar, Isabel la Católica elige como santos para disponer en lugar preferente a Catalina, Magdalena, Santiago el Mayor y Juan Bautista. Catalina y la Magdalena portan un libro entre otros atributos. La misma reina vuelve a representarse de este modo. Hacia 1500, Mencía de Mendoza encarga a Gil Siloe el retablo de las Santas o de Santa Ana para la Capilla funeraria familiar en la catedral de Burgos. Gil talla para el retablo ocho imágenes de santas todas ellas portadoras de libros, resaltando sobre el conjunto las imágenes de Santa Ana y Santa Elena. Las figuras menudas de complicada identificación son también mujeres anónimas a las que no les falta el objeto. Detrás de algo tan singular está la decisión de una mujer de fuerte personalidad, responsable de la conclusión de la Capilla del Condestable¹¹⁶. El escultor se muestra completamente predispuesto a crear imágenes femeninas acompañadas de este objeto¹¹⁷.

¹¹¹ Los laterales se enmarcan con unas curiosas formas a modo de ramajes que se incurvan constituyendo roleos que no hace más que incidir en la concepción de retablo tapiz e inspiración miniada.

¹¹² Sobre ésta, F. PEREDA ESPESO, "Mencía de Mendoza (1500), Mujer del I Condestable de Castilla: El significado del patronazgo femenino en la Castilla del siglo xv", en ALONSO, DE CARLOS, PEREDA, *Patronos y coleccionistas*, pp. 11-119. A la muerte de Doña Mencía, el año de 1500, el retablo no estaba terminado ya que de las tres santas que se alojan en los nichos del segundo y tercer cuerpo del lateral, la que aparece a la izquierda en el del frente y el relieve de Cristo entre ángeles son obras del primer tercio del xvi plenamente renacentistas que se han atribuido a su hijo Diego de Siloe.

¹¹³ J. YARZA LUACES, "La Santa que lee", en M^a T. SAURET GUERRERO, A. QUILES FAZ (eds.), *Luchas de género en la Historia a través de la imagen. Ponencias y Comunicaciones. Volumen I*, Málaga, 2001, pp. 421-443.

¹¹⁴ ESTELLA, *La imaginaria de los Retablos*, p. 40.

¹¹⁵ YARZA, "La imagen del rey", pp. 267-29; Idem, "La Santa que lee", pp. 421-443. En este artículo Yarza "analiza el incremento de la presencia de la mujer en imágenes en las que asimismo es portadora de un libro en el que leía o que salía de su pluma". Esto es explicado por una mejora de su condición social a partir de la segunda mitad del siglo xii. La mujer en los siglos xiii al xv podía leer y poseía libros, literarios o devotos, incluso más que su esposo.

¹¹⁶ Ibidem, p. 438.

¹¹⁷ De gran interés la sugerente aportación sobre el papel y función del libro en el contexto de su representación a finales de la Edad Media. O. PÉREZ MONZÓN, "La lectura en la Baja Edad Media: el sepulcro de Martín Vázquez de Arce y su poética visual", *Goya*, 357 (2016), pp. 286-307.

Es obvio que Siloe conocía, manejaba y valoraba los libros iluminados y que los responsables de sus principales obras –el obispo Don Luis de Acuña, la reina Isabel o Mencía de Mendoza– poseyeron ricos ejemplares como objeto devocional o por su carácter suntuario, respondiendo a la valoración que la obra tanto impresa como iluminada tuvo a finales del siglo xv, participando de esa “cultura del intercambio” a la que se hacía referencia.

Los años que el escultor desarrolló su actividad coinciden con una serie de circunstancias políticas, económicas, sociales, culturales y artísticas que van a determinar el desarrollo de su producción. Sus creaciones responden a los dictados de los comitentes, a través del desarrollo de una compleja iconografía pero con unos códigos visuales perfectamente codificados. Fiel a los programas de sus patrocinadores –monarquía, nobleza y clero–, va a servirse de los espacios marginales para ornamentar, glosar o reforzar sus potentes discursos; práctica que fue realizada igualmente por los iluminadores de manuscritos quienes también emplearon los márgenes de sus libros con una misma finalidad. La especificidad y funcionamiento de los talleres no impidió una fluida colaboración entre artistas de diversas especialidades, como lo demuestra que Diego de la Cruz, pintor y policromador de las obras de Siloe, con el que tuvo que mantener una estrecha relación profesional, ha querido ser identificado con el llamado miniaturista de 1501, uno de los principales artífices del libro iluminado en Burgos en ese momento. Colaboraciones de este tipo facilitaron que márgenes miniados, arquivoltas que animaron los accesos a templos, palacios y monasterios y orlas, leñosas y pétreas, que enmarcan retablos, y sepulcros, desplieguen una suerte de motivos, normalmente *profanos*, que compartieron similares fuentes de inspiración y contribuyeron a configurar y enriquecer la poliédrica personalidad de la obra tardogótica.

